

EL VALOR D'ESCRIURE LES COSES: COM ACONSEGUIR EL BLACK POWER AMB LA PLOMA, SEGONS AUGUST WILSON

Sandra G. Shannon

Universitat de Howard, Washington DC

Traducció: Teresa Requena

Ja s'ha convertit en tot un ritual familiar per al dramaturg August Wilson. En les nombroses entrevistes que ha concedit als periodistes i els estudiosos de la seva obra, Wilson invariablement invoca l'esperit del seu antecessor literari: James Baldwin. Mentre esquivava aquelles preguntes inevitables sobre quins són els seus objectius polítics quant a dramaturg negre, Wilson incorpora les idees de Baldwin a la seva visió del teatre. És a dir, descriu la seva missió dramàtica com a «resposta a la crida de Baldwin "d'articular la tradició negra d'una manera profunda", que Baldwin definia com "aquell conjunt d'actituds i rituals de comunicació que acompanyaran un home un cop hagi deixat la casa del seu pare"».¹ Per Wilson, l'eloqüència de Baldwin és la millor manera d'articular el poder infinit que ell veu en la ploma d'un dramaturg afroamericà. Per aquest autor, l'escriptura adquireix un cert sentit d'urgència en les plomes dels afroamericans, perquè en ells i en la seva obra, igual que en els músics i els pintors, es concreta la influència de la cultura negra alhora que qüestionen les idees dominants errònies disfressades d'història —una història que sovint en la formulació va ignorar la realitat afroamericana—. Per Wilson, l'ofici d'escriure, tal com passa en els *blues*, transmet codis culturals, és la signatura d'una raça de gent, un monument a la seva existència alhora que representa la convicció de la seva perpetuïtat. No és, doncs, un tema banal.

La recompensa immediata de la ploma és la llibertat d'escriure la seva identitat. En la seva infantesa, Wilson tenia poc a veure amb el seu irresponsable pare alemany, que va abandonar els seus cinc fills a mercè de la seva mare, que es va veure obligada a demanar ajut a l'assistència social i a buscar feina com a assistenta per tal de poder donar menjar a la seva família i poder vestir-la. Wilson va interioritzar aquest abandó i va decidir trencar tots els llaços que l'unien amb el seu pare —que s'havia convertit en un estrany—, i va identificar-se amb l'herència cultural afroamericana de la seva mare.

Tot i les circumstàncies de la seva infantesa, la doble «herència cultural de Wilson», alemanya i africana, juntament amb alguns trets físics d'herència Europea, s'han inclòs injustament més d'un cop en les discussions de la seva obra i dels seus objectius polítics. El seu més gran Nèmesi, Robert Brustein, es va prendre aquesta llibertat durant un debat que es va celebrar a la ciutat de Nova York al gener del 1997. Brustein va qüestionar la posició de Wilson dins el

nacionalisme negre basant-se en els seus lligams genètics amb Europa. Resistint-se a fer el paper de víctima o el del més familiar «mulato tràgic», Wilson va proclamar clarament que havia «escollit» la seva identitat com a afroamericà i que en aquest acte d'autodefinició havia autoritzat la seva pròpia veu. Tot i que els arguments en contra de la persona de Wilson, que es basen en la seva identitat racial, són de tipus clarament personal, Wilson posa de manifest la qualitat il·lògica d'aquesta idea emfatitzant la seva condició de negre en la seva retòrica i en la seva escriptura. Wilson resta inamovible en l'afirmació de tots els aspectes de l'experiència negra en totes les entrevistes que ha concedit, en els assaigs que ha escrit i en els textos que formen el projecte quasi acabat d'escriure deu obres. La ploma es converteix, així, en la manera de negociar la doble consciència que ha heretat. El poder que neix de la llibertat d'anomenar i de definir-se a un mateix és el tema central de la seva escriptura. Sense que deixi de ser un territori incert, Wilson és un africà a Amèrica. Tal com ell explica:

Som afroamericans a Amèrica. Hem estat aquí des del principi del segle disset, i sabem el valor que té escriure les coses... Hi ha qüestions sobre l'estètica i qüestions sobre com els escriptors poden contribuir al desenvolupament de la cultura, no una contribució a la polèmica d'algú, no una contribució a la idea d'algú de com hauríem de fer les coses o no, sinó a aquelles coses que continuen essent la base de la nostra cultura.²

Mitjançant l'escriptura teatral, Wilson descobreix i negocia les forces de la història que van determinar el seu destí i el dels seus avantpassats. En aquest procés, també descobreix una correlació entre el procés creatiu i la seva imaginació. Aquest procés d'invocació a la seva musa, tal com ell la defineix, significa escoltar abans de parlar, fins i tot de vegades subordinant el desig natural del dramaturg de fer que les coses succeeixin al desig de deixar que els esdeveniments se succeeixin, i deixar que els personatges trobin el seu paper dins de l'ordre de les coses. Tal com em va explicar en una entrevista:

Has de deixar que tot passi. És a dir, confio en els personatges. He descobert que si escric tot el que els personatges sento que diuen, llavors les seves paraules són veritat. No he d'utilitzar tot el que diuen per tal d'explicar la història. Però com més sé, més sé també sobre els personatges. Llavors tinc el dret de censurar-ho i agafar les parts que m'interessen.³

Per tal de seguir aquest esquema, Wilson s'avé temporalment a deixar de banda la seva ploma i a resignar-se a la voluntat dels personatges que neixen del seu cap, i que no silenciarà. Wilson, l'escriptor, es converteix en el Wilson que observa i escolta. Un periodista va descriure la ment de Wilson durant aquesta fase: «plena de gent parlant, arribant, fent-se un lloc en l'acció.»⁴ En una entrevista concedida a Meg Rosenfeld, just abans de la producció del Kennedy Center de l'obra *Two Trains Running*, Wilson va descriure l'inici de l'obra en uns termes reminiscents d'un somni medieval:

Tot va començar essent una obra on tot eren personatges masculins en un camp de trementina als anys quaranta. Vaig alçar els ulls i vaig veure una dona que caminava per l'escenari i anava a seure. (Tot això dins la meua ment, és clar.) I els homes la miraven i deien «Ep, tul, que vas dir que seria una obra d'homes només, què dimonis està fent ella aquí? / Bé no ho sé. / Au, marxeu d'aquí, vull la meua escena, diu ella.» Vols la teua escena? De sobte aquesta obra només d'homes té una dona. Així que un dia vaig seure i vaig dir, molt bé, tindràs la teua escena.⁵

Wilson reconeix els dimonis que omplen la seva escriptura. De fet, és refrescant i serveix d'inspiració per a qualsevol escriptor novell fugar darrere les escenes i veure-hi les dificultats i els errors d'aquest escriptor ara reconegut, però que va haver de fer un llarg camí abans que se'l prenguessin seriosament. L'esforç de Wilson per esmolar la seva escriptura i la revisió dels seus manuscrits s'ha convertit en objecte d'estudi per part d'alguns crítics com ara Joan Herrington, l'autor de *Developing His Song: August Wilson's Fences*. Herrington traça meticulosament la metamorfosi que l'obra va fer en el curs de cinc anys mentre Wilson examinava l'abast que el tema de la responsabilitat tenia sobre els personatges individuals. Aquests anys, n'estic ben segura, no van estar exempts de frustracions per a l'inflexible Wilson. De tota manera, el procés de l'escriptura el va portar a fer concessions necessàries. Per exemple, admet que les seves primeres obres se'n van ressentir, perquè no tenia una veu autèntica i no tenia prou coneixement del món per donar una forma precisa a la seva obra. També admet que seguint un consell d'un amic de mudar-se de Pittsburgh a Minnesota va ser capaç de captar molt millor aspectes concrets de la parla dels habitants de Pittsburgh, aspectes que esdevenen prototips per a alguns dels seus personatges. Wilson admetia que «el 1979, quan ja no vivia a Pittsburgh, vaig començar a sentir les veus de la gent amb la qual havia crescut. I vaig començar a escriure-les.»⁶

Un aspecte d'interès en considerar l'evolució de l'escriptura de Wilson com a font de poder cultural i polític és el concepte de «bloqueig dels escriptors». La guanyadora del Nobel Toni Morrison respecta aquest període d'*impasse*, i aconsella als seus estudiants que no escriuin.⁷ Wilson, contràriament, no comparteix aquesta opinió, i prefereix no aturar la seva escriptura: «si una obra no funciona, escric un poema..., vaig al restaurant i lleigeixo el diari..., de sobte, estic escrivint alguna cosa.»⁸

Per a qualsevol escriptor, el més difícil, a la vegada que el més gratificant, és la capacitat de reconèixer la seva «mala escriptura». Wilson ha fet algunes passes en aquesta direcció, tot i que entre directors com ara Lloyd Richards, Walter Dallas i Marion McClinton té reputació de tossut. Admet que «la part més difícil de l'ofici d'escriure és saber diferenciar la teva bona escriptura de la dolenta. Si és dolenta, llença-la. Només són paraules en un paper. És gratuït.»⁹

Com a resultat de diferents anys d'estudi de la forma dramàtica, el guanyador de dos premis Pulitzer August Wilson s'erigeix ara com el primer dramaturg del país del nou mil·lenni. La seva posició quant a la política que cal seguir en el teatre negre demostra la importància que l'escriptura té per a Wilson. L'autor ha publicat i s'ha pronunciat diverses vegades a favor de la defensa que hi hagi més suport institucional al teatre negre dels Estats Units. Quan parla, Amèrica escolta; quan escriu, Amèrica lleigeix. Les coses succeeixen. En cap lloc això és tan evident com en la famosa conferència que va donar en l'Annual Conference of Theatre Communications Group el 1996. Es titulava «The Grounds on Which I Stand» ('El terra que trepitjo') i era tot un manifest que demanava el repartiment igualitari de pressupostos per al teatre negre i la fi de càstings que excloguessin actors per causa de la raça. Aquest manifest va tenir un seguiment ampli en tots els mitjans de comunicació. Les organitzacions de teatre negre es van beneficiar de subvencions per part d'institucions com ara Getty Institute, el Rockefeller Foundation i la Lila Wallace Readers Digest Foundation, per esmentar-ne només algunes. També va significar l'establiment de l'African Grove Institute for the Arts al campus del Dartmouth College.

Tot i que la retòrica de Wilson atreu l'atenció dels mitjans de comunicació, el poder de la seva ploma es reflecteix més bé damunt l'escenari. L'escenari esdevé la seva pàgina final, la pàgina on els rituals de relacions socials que Baldwin mencionava prenen cos. Wilson descriu el teatre d'aquesta manera:

[El teatre] És un medi poderós per transmetre valors humans que ens ha portat sovint pels camins impossibles del paisatge de classe, conflictes racials i regionals, donant-nos noves visions i ponts de diàleg fràgils però duradors. Ens ha donat un mirall que ens obliga a fer front a veritats personals i que ens permet descobrir dins nostre un esperit indomable que molts cops reconeix, malgrat àmplies barreres socials, les preocupacions comunes que fan que la fusió cultural sigui genuïnament possible.¹⁰

Segons Wilson, aquests codis ontològics es transmeten en «la música, la parla, els ritmes, els hàbits de menjar, les creences religioses, els gestos, les nocions de sentit comú, les actituds cap al sexe, conceptes sobre la bellesa i la justícia, i la resposta al plaer i el dolor.»¹¹

Com a bon deixeble de LeRoi Jones (ara Amiri Baraka), que va dir que el teatre negre havia de «fer bullir la sang, de manera que els temperaments prerevolucionaris quedessin submergits en aquesta sang, i fer que les ànimes es commoguin, i així ens trobaran preparades, fins i tot per morir, per tot allò que l'ànima ha après», Wilson coneix molt bé el poder de la ploma per crear obres que instrueixin, que motivin, que portin el públic a una acció directa. Tot i que en el seu teatre no trobem la brusquedat que caracteritza Baraka, la consciència política de Wilson no deixa de ser convincent. Tal com Mark Rocha ha remarcat:

Seria un error pensar que Wilson no és un nacionalista negre ferotge tant com Baraka, fins i tot més. Baraka ha suavitzat la seva posició amb el temps, mentre que Wilson és implacable en els seus arguments en defensa del Black Power. La clau en Wilson, tanmateix, és que el Black Power no s'aconsegueix restant poder als blancs, sinó creant aquest poder mitjançant una ètica d'independència que neix del coneixement de la pròpia història.¹³

Mentre que les obres revolucionàries de Baraka, com ara *Dutchman*, *The Slave* o *The Toltet*, interpreten el poder en termes de confrontació, violència física i calúmnia, les obres de Wilson que reflecteixen la història del segle vint i l'experiència negra aconsegueixen el poder mitjançant la revisió de les nostres nocions sobre la història. És a dir, usa la llicència poètica per tal de deconstruir les errònies narratives que es produeixen sovint i que molts accepten com a història oficial amb la intenció d'incloure-hi les històries oblidades de gent marginada. En el seu article titulat «The Black Writer and His Role» ('L'escriptor negre i la seva funció'), Carolyn Gerald descriu l'impacte que la creació d'aquest espai ha representat per a la consciència col·lectiva dels afroamericans: «Un sentiment de frustració està donant pas a un sentiment de poder que prové d'una consciència mítica basada en la visió positiva que d'ells mateixos i del seu destí en té tot un poble.»¹⁴ Per exemple, a obres com *Ma Rainey's Black Bottom* (1988), *Two Trains Running* (1991) i *The Piano Lesson* (1998), hi trobem aquesta «consciència mítica», i els personatges ofereixen models de conducta que permeten al públic —especialment l'afroamericà— adquirir una veu col·lectiva i catàrtica. Però, primerament, Wilson ha de deconstruir l'antiga tradició que presenta els afroamericans com a víctimes, les víctimes del racisme i de l'opressió, víctimes a l'Amèrica de l'home blanc: «intento que cap dels meus per-

sonatges sigui una víctima»,¹⁵ i, de fet, tal com em va explicar en una entrevista, pren cura d'eliminar qualsevol paraula de la boca dels personatges que els ho pugui fer semblar.

En l'obra del 1988 *Ma Rainey's Black Bottom*, Wilson posa a prova el seu model dramàtic per fer que el públic se senti amb poder. Complica el paper de la víctima cantant de blues històrica i trenca, així, amb el paradigma que tant va dominar el teatre dels anys seixanta. Mentre que el teatre revolucionari de Baraka optava per mostrar «les víctimes, perquè així els germans del públic puguin entendre millor que són els germans de les víctimes»,¹⁶ Wilson trenca amb aquest concepte, i els seus personatges poden tastar el poder del control —

encara que sigui temporalment—. Aparentment, Gertrude «Ma» Rainey, el personatge que dóna nom a l'obra *Ma Rainey's Black Bottom*, sembla capaç de no deixar-se trepitjar per cap home —negre o blanc— que s'atreveixi a aprofitar-se d'ella pel sol fet de ser una dona. Lluny de ser un model de virtut o de feminitat, «Ma» Rainey és una dona atrevida, una *prima donna* exigent que interromp un assaig per tal de recordar als seus subordinats que ella és «Madame» Rainey, i no només una dona negra que sap cantar. Tot i que la poderosa presència de «Ma» Rainey pot fer-nos pensar que té el control sobre la seva carrera, sap perfectament que els blancs, tal com els seus productors musicals li recorden, són els que eventualment tenen el poder de decisió sobre la seva carrera musical. Per això, qualsevol sensació de victòria està sempre matisada pel fet que ella se sap sempre prescindible.

Tot i la seva reconeguda degradació, la victòria de «Ma» sembla recaure en el fet de mantenir la seva dignitat enfront de l'aparent «prostitució» del seu talent i en el fet de poder controlar al màxim els drets sobre la seva obra. Com a conseqüència d'això, la seva pell s'ha col·rat per tal de sobreviure a les reaccions violentes dirigides, sobretot, cap als afroamericans i, també, cap a una dona que s'ha atrevit a fer-se un nom en una indústria controlada per blancs.

El Black Power, tal com es presenta en l'obra de Wilson *Two Trains Running* (1990), és una condició feble. La història, que se situa el 1969, presenta les deixalles d'una era explosiva en la presa de consciència negra. La seva premissa bàsica explora allò que passa quan no hi ha hereus per continuar la tasca iniciada pels activistes negres, la majoria dels quals ara tan sols existeixen com a màrtirs. Segons Wilson, les generacions actuals d'afroamericans semblen haver abandonat el sacrifici i la feina dels seus antecessors. Aquest nivell de compromís no es troba a *Two Trains Running*. La proliferació de protestes i segudes dels anys seixanta han estat substituïdes per una celebració d'aniversari en honor de Malcom X, per lliçons on s'assaja la pronunciació de la frase «*Black is Beautiful*», i alguns dels personatges funcionen com el que Wilson anomena «guerrers» en oposició als herois revolucionaris anteriors. Els defensors del Black Power ja no són aquells joves negres que atracaven els blancs amb els punys tancats a *Two Trains Running*. Però a l'obra de Wilson la idea de poder no depèn de la resurrecció d'imatges dels anys seixanta. De fet, l'absència d'imatges d'*agitprop*, fàcilment identificables, posa de manifest que el model d'«heroi revolucionari» que proposava Baraka aquí no funciona. Conseqüentment, hem de buscar en un altre lloc per trobar aquest personatge, que tal com he mencionat anteriorment, té el poder d'engendrar una «consciència mítica en el públic». La tia Ester, la sàvia i mística de tres-cents vint-i-quatre anys, que aconsella alguns dels clients del restaurant Memphis Lee, és aquest tipus de personatge. Representa les dècades de memòria cultural, la seva edat és el nombre d'anys que els afroamericans han estat a Amèrica. Existint

al marge de la realitat de l'obra, Ester mostra els seus poders místics fent imposició de mans i oferint consell sensat a aquells que el busquen. Tal com Wilson va dir recentment en una entrevista:

La tia Ester ha estat per mi la imatge més important del cicle. Els personatges, al cap i la fi, són els seus fills. La saviesa i la tradició que representa són eines valuoses per a la reconstrucció de la seva personalitat, per sortir-se'n en una societat on les contradiccions durant dècades han estat més i més ferotges i per posar de manifest tot el lloc que falta a l'univers.¹⁷

Per això, el símbol més clar de poder es manifesta en la tia Ester a *Two Trains Running*, una metàfora vivent del passat cultural afroamericà.

L'obra de Wilson que va guanyar el Pulitzer, *The Piano Lesson*, que se situa el 1936, demostra d'una manera molt clara el poder de Wilson per posar de manifest amb la seva ploma la consciència mítica del Black Power. Íntimament lligada amb un desig de catarsi, l'obra explora dues qüestions claus: què fas amb la teva herència, i com en pots treure el millor partit? Aquestes qüestions van esdevenir centrals mentre Wilson treballava a *The Piano Lesson*. En l'obra, una nena i la seva professora seuen al davant d'un piano (sembla que és una classe de piano). Tal com explico a *The Dramatic Vision of August Wilson*, «Wilson dona en l'obra una veu als afroamericans —i també en d'altres— per mitjà de la manipulació de certs aspectes dramàtics per crear situacions potencials d'aprenentatge» i «per tal de canviar actituds sobre la importància de la pròpia cultura i l'herència.»¹⁸ A *The Piano Lesson* la font d'aquest poder i el nucli de l'aprenentatge és un piano de cent trenta-cinc anys, que és simultàniament una relíquia de la família Charles i un motiu unificador de l'obra. Aquest instrument musical passa de ser una font d'agitació per als germans Charles, Boy i Berniece, a ser el catalitzador del retrobament final.

Per a Berniece, l'instrument representa aquells membres de la seva família amb els quals fa segles es va comerciar mitjançant un tracte fet entre el seu amo original, Robert Sutter, i un pobre granger blanc que el volia per regalar-lo a la seva dona. El piano representa la seva mare que, després de la mort del marit, en va polir la superfície incessablement i va insistir perquè la jove Berniece el toqués en honor del seu pare. Per a Boy Willie, el piano no és altra cosa que els diners per donar l'entrada per comprar un petit tros de terra. Recorda com el seu pare, parceller, havia començat a la vida sense res, i vol retre-li honor fent un ús pràctic de la seva herència. D'aquesta manera, el piano és la part central d'una lliçó coreografiada que té a veure amb la presa de decisions. Decidir si es conserva l'herència cultural d'un mateix o s'inverteix en la remota oportunitat de poder participar plenament en el somni americà.

El poder de *The Piano Lesson* rau en les lliçons que ofereix l'exercici didàctic que envolta el destí final de l'instrument. No hi ha respostes clares sobre la qüestió, però el públic afroamericà mira més enllà. No és tant una qüestió de qui s'emporta el piano, sinó de «mirar d'una manera més detallada i personal la manera com han viscut la història exclouent [*exclusionary*] d'Amèrica. *The Piano Lesson* mostra els Boys i les Bernieces, que es preocupen per avenir-se amb les forces que han determinat la història de la seva família i que decideixen acceptar la responsabilitat heretada de conservar la seva herència.»

Tal com va fer el seu mentor literari, James Baldwin, August Wilson veu un gran valor cultural en l'escriptura. Assumint la tasca de configurar de nou la història falsificada de l'expe-

riència negra a Amèrica durant el segle vint, es compromet amb la premissa de Baldwin de proporcionar material per tal de «donar suport a un home un cop deixa la casa del seu pare». Com a escriptor, Wilson tradueix la visió de Baldwin en qualitats fàcilment reconeixibles: espiritualitat, reverència, perseverança, identitat. Wilson també honora el llegat de Baldwin mitjançant la construcció d'una forma dramàtica que veritablement reflecteix el museu de la cultura negra. Cadascuna de les seves vuit obres captura els triomfs i els fracassos dels afroamericans alhora que dirigeix els seus personatges cap a la reconciliació.

NOTES

1. WILSON, August. «How to Write a Play Like August Wilson». *New York Times* (10 de març de 1991), secció H, p. 5
2. — «August Wilson Explains His Dramatic Vision: An Interview». A *The Dramatic Form of August Wilson*. Washington DC: Howard UP, 1995. (234).
3. *Ibidem.* (224).
4. ROSENFELD, Megan. «The Voice of August Wilson: The Playwright Listens —and Stays True— to the People in His Past». *Washington Post* (10 de novembre de 1991), secció G, p. 1.
5. *Ibidem.* P. 1.
6. SHANNON, Sandra G. (1995). *The Dramatic Vision of August Wilson*. Washington, DC: Howard U.P, 1995. (28).
7. TATE, Claudia. *Black Women Writers At Work*. New York: Continuum, 1983. (120).
8. ROSENFELD, G.4.
9. *Ibidem.* G.4.
10. WILSON, August. «Sailing the Stream of Black Culture». *New York Times* (23 d'abril de 2000), secció 2, p. 36.
11. *Ibidem.* Secció 2, p. 36.
12. JONES, LeRoi (Amiri Baraka). «Revolutionary Theater» a *Home: Social Essays*. New York: Morrow, 1996. (213).
13. ROCHA, Mark. «A Conversation with August Wilson». *Diversity: A Journal of Multicultural Issues*: 1993. Volum 1, 35.
14. GERALD, Carolyn. «The Black Writer and His Role». Hazel Irvin (ed.) *African American Literary Criticism: 1773-2000*. Nova York: MacMillan, 1999. (133).
15. — «August Wilson Explains His Dramatic Vision: An Interview». *The Dramatic Form of August Wilson*. Washington DC: Howard UP, 1995. (222).
16. JONES, LeRoi. (213).
17. WILSON, August. «Sailing the Stream of Black Culture», 36.
18. SHANNON Sandra G. *Dramatic Vision*, 144.



*Grup de discussió. D'esquerra a dreta: Manana S. Mgeladze, Sandra G. Shannon, Joanne Brown, Teresa Requena, Elena V. Staroverova i Jana Kavciaková. Al centre: Sonja Bahn-Coblans.
(Teresa Requena)*